

الرَّقص الشعبي.. تعاليمٌ إلهيَّة أم فلسفاتٍ روحيَّة

أ. محمد علي ثامر - اليمن

تتنوع الرَّقصات الشَّعبيَّة في اليمن بشكلٍ خاص، ومختلف دول العالم بشكلٍ عام، من حيث أعدادها، أنواعها، حركاتها، تفاصيلها، حلقاتها وتشكيلاتها، من حيث تماسك الأيدي أو تفارقها، أو من حيث حركات الأقدام وتوازنها واتزانها، فشأن أن تجد دولةً ما، أو منطقةً بعينها ليس لديها رقصة شعبية فلكلورية، إن لم تكن رقصات مختلفة، وتُمثِّل كل رقصة على حدة لوحةً فنيَّةً في غاية الروعة والجمال، فكرةً وشكلاً ومضموناً بل وغاياتٍ وأهدافٍ أسمى وأجمل، حتى أصبحت هذه الرَّقصات تُجسِّد ملاحم وأساطير، وتتقمص أدواراً وبطولات، وتتعدد الغايات منها وتتنوع لتوصل رسائل دينيَّة أو رؤى قوميَّة أو أحلاماً وطنيَّة، بل وحتى أفكاراً سياسيَّة نوعاً ما.. ويذهب الباحث حداد إلى أن الرَّقص يُعبر عن الروح القوميَّة للإنسان بانتمائه للأرض، والتي تظهر من خلال الملامح الوطنيَّة لكل مجتمع؛ فهي وسيلةٌ حيَّة لترجمة أحاسيس ومعتقدات وطبائع الشُّعوب؛ فالرَّقص يلعب دوراً هاماً في التَّرويح عن النَّفس الإنسانيَّة، ولا توجد مجتمعات متحضِّرة أو تلك التي لا تزال تعيش على

فطرتها إلا ويدخل الرقص في احتفالاتها كجزء لا يتجزأ من عاداتها وتقاليدها[1].

وهنا نقف أمام سؤالٍ كبير هو، يا ترى هل رقصة العَرْضَة الخليجيّة، أو رقصتا الشّاس والتّرس في العراق، أو رقصة الفلامنكو الإسبانيّة، أو رقصة الهُولا - التي تشتهر بها جزر الهاواي الأمريكيّة - أو رقصة كابوكي الكلاسيكيّة اليابانيّة، أو رقصة السّالسا ذات الأصول الكوبيّة، أو رقصة الباليه - التي حَفَلت بها قصور إيطاليا وفرنسا الملكيّة لقرونٍ عدة -، أو رقصة التّانغو الأرجنتينيّة، أو حتى الرّقصات الشّعبيّة اليمنيّة كالعِدّة، والزّربادي، والكاسر، وبني مُغَرّاء، والشّبوانيّة، والمَيْاح والعّدر والخُدرة، ورقصات البَرَع المُنتشرة في عموم اليمن، هي نتاج تعاليم إلهيّة أم فلسفاتٍ روحيّة؛ فإذا كانت بفعل تعاليم ربانيّة، فكيف كانت ومتى دُرّست، وما هي المصادر التي تناقلتها حتى وصل إلى مرحلةٍ من الجمال الآسر والأخاذ التي هي عليه في حاضرنا؟! وإن كانت نتاج فلسفاتٍ روحيّة؛ فكيف بدأت ونشأت وما هي مراحل تطورها؟! بل ولعلها فلسفاتٌ تعشق روح الإنسان، وتُمجّد الخير والحُبّ والجمال، وتبحث عن ما يكتنزه ذلك الإنسان في جوفه من مكنوناتٍ جميلةٍ وساحرة، هذه المكنونات انعكست في كثير من الأحيان إلى وسيلةٍ للتّقرب من الله، لتتأكد بذلك المقولة المشهورة: (أينما وجد الحُبّ والخير والجمال وجد الله)، وهذا هو الرأي الأصوب والأجدى.

من أين بدأت الحكاية؟!

لا يُعرف على وجه التّحديد متى وأين كانت نشأة الغناء والرّقص وأيهما كان الأسبق؟! لأن كل هذه الرّقصات القديمة قد وصلت إلينا بالتّدريج، وعلى دفعاتٍ[2]؛ حيث لم يجزم مؤرخٌ أو باحثٌ ما على الإتيان بجواب على هذا التساؤل الهام «من أين بدأت الحكاية؟!»، وما هو معروفٌ بأنه منذ أن عَرَف الإنسان الأول العمل وتعرّف على مختلف أساليبه، وأساليب تطوير شتى سُبل الحياة التي تتواكب مع متطلبات ذلك العمل؛ فنطق وتكلّم وفكّر، ثم دَنْدَنَ وترنّم وغنّى، ليكتسب من وراء ذلك دفعاتٍ حماسيّةٍ تُنشّطه على البذل والعطاء والمُثابرة والعمل، وتسلّى بها وقت راحته فيطمح للمزيد من العمل... واستعان بدندنته وترنيمته بقصب الذُّرة فجوّفها وتشبّب بها وعزف ألحاناً تصدر مُتنوعة عند نفخه فيها؛ فاستعذبتها الحيوانات التي كانت تتحرك أمامه بشكلٍ آليّ صاغيةً ذاعنة في استمتاع، وكلما زادت مُتعتها تقفز وتدور وتحرك رأسها ورجليها وهو يُشاهدها ويُراقبها حتى تمكّن من تقليد حركاتها، وهو يستمع إلى صوت النّاي من شخص آخر يعزف عليه[3]، ويؤكد هذا الرأي الباحث اليمني الدكتور علوي عبدالله طاهر بقوله أن الرّقصات الشّعبيّة في اليمن نشأت بسيطةً ساذجةً مُقلّدةً لحركات بعض الحيوانات والطيور ثم تطوّرت وارتقت، ولكنها ظلّت مُقيدةً بعددٍ من التقاليد الاجتماعية، لارتباطها ببعض المعتقدات الدّينيّة[4].

وكانت تلك الحركات هي بداية رقصات الإنسان التي ألفها واستمرأها وحسّنها بالتّدريج؛ فكان يقوم بها وحده أحياناً وأحياناً أخرى مع أصحابه حتى كانوا يؤلفون جماعاتٍ للتّسلية والرّقص... ولما ألِف الإنسان الأول الرّقص شعر بضرورته كشيءٍ أساسيٍّ مُكملٍ لراحته وشعوره بالاطمئنان والفرح[5].

تعدد وثراء الرّقصات في اليمن:

لم يتوقف الرّقص الشّعبي عند البدايات فقط، وإنما تنوعت رقصاته وتعدّدت، فالرّقص الشّعبي اليمني فيه ضروبٌ كثيرة، وأنواعٌ مُتعدّدة، وأول تقسيم عام له هو أن هنالك رقص بالمناطق الجبلية الشّماليّة ورقص بالهضاب والسّهول الجنوبيّة ورقص للسّهول الغربيّة - تهامة -، ورقص للسّهول والمناطق الشّرقيّة، ثم أن هناك تنوع في الرّقص داخل كل منطقةٍ من هذه المناطق، ويكون هذا التّنوع إما رقصاتٍ خاصة أو تعديلات على الرّقصات المشتركة هنا وهناك[6].

وتختلف الرّقصات الشّعبيّة اليمنيّة باختلاف المناطق، وتتعدّد أسمائها بتعدّد أنواعها، وأشكال حركاتها، وطرق أدائها، فبعض الرّقصات فرديّة وبعضها زوجيّة، وبعضها تؤديها النّساء، وبعضها يؤديها الرّجال، وأخرى يشترك في أدائها كلا الجنسين[7]، والأخيرة تتميز بها بعض رقصات أهل الحضر، التي تختلف نوعاً ما عن رقصات أهل البادية، فرقصات أهل الحضر تُؤدى في المدن سواءً في السّواحل أو في الدّاخل، أي أنها أخذت طابع التّحضّر فكانت دلالات العنف أخف أو يتخذ أسلوباً أرقّ قليلاً، كرقصات (الشّرح) و(المريكوز) و(الزّفين)، و(الدّحيفة)، و(الظّاهري)، و(الموج)، و(الدّعسة)، و(الشّارع)... وغيرها، أما رقص أهل الباديّة فهو متواصلٌ مما توارثه الإنسان من قديم الزّمن، ويتسم بالعنف كالقفز إلى أعلى أو سرعة الدوران داخل مدارة (حلبة) الرّقص، فحافظ على رقصه مع الحيوان؛ كرقصات (محفّ الجمال)، و(فرسان الخيول)، و(العسكرة)، و(الجبليّة)، و(المخموسة)، و(النّعشة)، و(الهصعة)، و(الطّمرة)، و(الدّبرة)... وغيرها[8].

ولم تتوقف تقسيمات الرّقص على ما تمّ سرده بعاليه، بل أصبحت هناك تقسيماتٍ تفصيليّة للرّقصات الشّعبيّة اليمنيّة كالرّقصات الصّنعانيّة والتّعزيّة، والتّهاميّة، والحضرميّة، والعدنيّة واللحجيّة.. وغيرها، وتنوّعت أيضاً في حركاتها وملابس مؤديها فهنالك رقصاتٍ بالجنبيّة، وأخرى بالسّيوف، وثالثة بالعصي والدّروع، ورابعة بالتّلويح بالكف، وخامسة بالبنادق، وسادسة وسابعة.. كما تنوّعت أماكن إقامتها فهناك رقصاتٌ تُؤدى في الشّارع، وأخرى في المنازل (الدّواوين والمفارج)، وثالثة في مكان الاحتفالات، ورابعة على خشبات المسارح والقاعات الكبرى، وإن كانت هذه الأخيرة قد شملت التي سبقتها فأصبح المسرح يقدم كل أنواع الرّقصات.

وتنوّعت الرّقصات الشّعبيّة اليمنيّة كذلك بتنوع الآلات الموسيقيّة المُصاحبة لها، فنجد رقصاتٍ يُصاحبها المرفع والطاسة، وأخرى يُرافقها المزمار والطبل والصحن المعدني، وثالثة الرّبابة والسّمسميّة، ورابعة العود والدّربوجة وغيرها.

لتتلو تلك التّقسيمات والتّنوعات أيضاً والتي انطبعت على الرّقصات اليمنيّة حتى صارت تحمل أسماءها، ولذلك فلها تسمياتٌ عديدة سواءٌ من حيث الوصف المكاني كأن تُسمى باسم المنطقة التي تُؤدى فيها – كما سبق ذكره –، أو من حيث الوصف البلاغي فمثلاً رقصتا (الشّارع)، و(الدّعسة)؛ فالأولى أداؤها يمتاز بالسّرعة والرّشاقة، بينما يكثر في الثّانية تناقل حركات الأقدام بطريقةٍ فنيّةٍ جميلة، ولهذا أخذتا تسميتيهما من واقع حركتهما، أو من حيث الوصف التّعبيري للرّقصة ذاتها؛ أي فيها شيءٌ من التّمثيل مثل رقصات (القنطسيّة)، و(العبشليّة)، ورقصة (التّسور)... إلخ، أو من حيث الوصف الرّوحي، وهذه الرّقصات ذات الطّابع الدّيني والتي تُمارسها بعض الطّوائف والمذاهب الإسلاميّة وعلى رأسها المذاهب الصّوفيّة، والتي تحلّق بالمرء في فضاءاتٍ من السّمو والصّفاء والمحبة، حيث يترجم الرّقص ذلك واقعياً، فيرسمه بالخطوات، وينوّعه بكثرة ودقة الحركات، ويعلو بالنّفس إلى عالي السّماوات، لكي تحلّق هناك حباً وصفاءً وروحاً مُنيرة، ولعل أتباع هذه المذاهب قد دونوا هذا الوصف في العديد من كتبهم ومؤلفاتهم؛ فهم يعتبرون الرّقص طقساً من طقوس مناجاة الله.

وتتميز كل رقصة عن الأخرى بحركاتها وإيقاعاتها وطريقة أدائها وأنواع الملابس والحُلي المستعملة فيها، وأسلوب تقديمها، فبعضها سريعة الحركة، وبعضها بطيئة، وبعضها تمتزج فيها الحركتان السّريعة والبطيئة، غير أن معظم الرّقصات الشّعبيّة اليمنيّة تعتمد في إيقاعاتها وإيماءات حركاتها على مهارة الرّاقصين أنفسهم، وأسلوب أداء كل راقص أو راقصة، ومدى انسجامهما مع نغمات الآلات الموسيقية المُصاحبة لكل رقصة[9].

وكما سبق وأن أوردنا بتنوع وتعدُّد المناطق اليمنية والذي يكون فيه الاختلاف وارداً من منطقةٍ إلى أخرى،



ويعود السبب هنا إلى الزمن الإيقاعي الذي قد يكون مُقيّداً بزمنٍ مُعيّنٍ مع أن الأزمنة الإيقاعيّة في مختلف الرّقصات الشّعبيّة اليمنيّة تكاد تكون على وزن ونسق واحد إلا عدداً قليل منها فيتميز الإيقاع بزمنٍ مُغاير لما هو معلوم من الأزمنة الإيقاعيّة المُتعارف عليها في جميع الرّقصات الشّعبيّة اليمنيّة... ولعل بعض المؤثرات تفعل بسحرها أثناء أداء تلك الرّقصات، وأشهرها تصفيق الأيدي، وهذا فنٌّ لا يجيده إلا الرّاقصون أنفسهم، ولم يكن الزّمن الموسيقي هو العامل الوحيد في إضفاء طابع التّصفيق في الرّقص والذي يكون مُتماشياً مع الحركة الإيقاعيّة وكأنها جزء لا يتجزأ من المنظومة الموسيقيّة؛ إذ أنه يُضفي طابعاً خاصاً ورونقاً أخاذاً من كلتا الجهتين للمشاهد والمُستمع في آنٍ واحد. ومن النّاحية الإيقاعيّة التي لابد لها أن تتزامن بشكلٍ مُنتظم ودقيق مع الآلات الموسيقيّة، وكذلك مع ضربات أقدام الرّاقصين بشكلٍ مُتسق ومُتناغم فتراها تارةً أخرى تُبطئ وتارةً تزداد وتيرتها، وبهذا نُدرك أن للتّصفيق أشكالاً تنقسم بحسب الإيقاع المطلوب للرّقصة ذاتها.

ومن تلك الأنماط للتصفيق تصفيق متتابع بأكف اليدين دون توقف لفترةٍ زمنيّةٍ معينة ثم تليها وقفةٌ بسيطة لا تتجاوز الثّواني المعدودة ليتم الدخول في حركةٍ إيقاعيّةٍ جديدة للتّصفيق، أما النوع الآخر من التّصفيق فيأخذ تصفيقتين في نفس الزّمن الإيقاعي، وتتغير هذه الحركة بحيث تتخذ القدمان واليدان عملية تبادليّة متبدلة من القدمين، ويتم كل هذا بمصاحبة عازف الإيقاع الذي لا بد له من التّعايش مع أجواء الرّقصة حتى لا تختل موازين التّصفيق فتكون خارجة عن السّياق الإيقاعي، وكذلك هو الحال مع الرّاقص الذي يكون مُتنبهاً للزمن الإيقاعي وللحركة المؤداة، وهذا يتطلب حسّاً موسيقياً عالياً يمكّن الرّاقص من تأدية الرّقصة بشكلٍ فنيٍّ مُحترف لكي يُثريها بمختلف أنواع الجمال حتى يترك في نفس المشاهد أثر هذا الألق[illegible].

وأتذكر عندما كنت في مدينة (تريم) - أثناء احتفالنا بها عاصمةً للثّقافة الإسلاميّة لعام 2010م - كنت أشاهد رقصة (العِدّة) في أحد مهرجانات الزّيارات الشّعبيّة، وكنت أرغب في المُشاركة معهم، والرّقص بجانبهم، وكان الرّاقصون يحملون عصيّاً يُلوحون بها في الهواء، وكأنها سيوفٌ مسلولة، وفي اليد الأُخرى درعاً من أجل أن يضرب الرّاقص عليه بتلك العصي، ليشكلوا بتلك تراجيديا رائعة، وسيمفونيّة فنيّة ساحرة، تحمل الجمال والحُبّ، وتُدخل الفرح والسّرور في قلب كل من حضر ذلك المهرجان وشهد ذلك الاحتفال.

ورقصة العِدّة هي من الأشكال الإيقاعيّة الجميلة المرتبطة بالعمل، وتنتشر في أغلب مناطق اليمن وخاصةً في المحافظات الجنوبيّة، وتعتمد هذه الرّقصة على الأداء الجماعي خلال الأعياد والاحتفالات والمناسبات التّقليديّة بشكلٍ عام، وتُشكّل مسيرةً جماهيريّة تؤدى فيها حركات انفراديّة غاية في الإتقان وعلى إيقاع الدُّفوف والطّاسات المعدنيّة، وحركة الأيدي، والتّلويح بالعصي، وترديد لوازم غنائية من الشّعر العامي في خطٍّ لحنيٍّ واحد تتغير كوبليهاته بين كل وقفةٍ وأخرى، ويلبس الرّاقصون فيها أزياءً خاصة لها، ويحمل كل راقص عصاً

غليظة وترساً من الجلد، ويبدأ الأداء بانقسام المجموعة الرّاقصة إلى قسمين وبحدود (15) شخصاً في كل جانب، ويعطي شاعر المجموعة إشارة البدء بترديد بيت شعري مع الإيقاع والحركة الذّاتية[11].

كما تعتبر رقصة (البَرَع) من أبرز وأكثر الرّقصات القوميّة المُنتشرة في اليمن، وهي رقصةٌ حربيّة تشبه - رقصة العَرْضَة الخليجيّة - وتعتمد على الأداء الجماعي، وتؤدى في سلطنة عُمان أيضاً بنفس إيقاعاتها[12]، وتعتمد تلك الإيقاعات على الحركات السّريعة المُتلاحقة بمصاحبة (الضُّربة)؛ أي العزف على (الطبل والمرفع والطّاسة) وأحياناً المزمار، ويحمل الرّاقصون في أيديهم الجنابي يرفعونها إلى الأعلى أو إلى الأسفل، ويميلون بها بحركاتٍ سريعةٍ وعجيبة، تُخيل للمرء وكأنه في معركةٍ حاميةِ الوطيس بالجنابي، ويبدو أن الرّاقصين وكأن كل واحدٍ منهم يهم بطعن الآخر، وهذه الرّقصة رقصةٌ أصيلة، تمتد جذورها إلى العصور القديمة، وربما لها صلة بالحروب القبلية القديمة[13]، ولرقصات البَرَعة أسماء، فمنها أسماء آتية من صنعتها مثل: (التَّعْليقة)، و(الهوشليْة)، وبرعة (المَشْقُر)، و(الشّارع)، و(الشّيارية)، ومنها أسماء آتية من نسبتها إلى المناطق مثل: (البَرَعة الصنعانيْة)، و(البَرَعة الهمدانيْة)، و(البَرَعة الحاشديْة)، و(البَرَعة المطريْة)، و(البَرَعة الحارثيّة)، و(البَرَعة السّنحانيْة)، و(البَرَعة البيضانيْة)، و(البَرَعة العُدينيّة)، و(البَرَعة الحُجريْة)، و(البَرَعة المهريْة)، و(البَرَعة اليافعيْة)، و(البَرَعة الضّالعيْة)، و(البَرَعة التّهاميْة)، و(البَرَعة الماربيْة)... إلخ؛ فهذه الرّقصات تشتهر بها كثيرٌ من نواحي اليمن، وهي موجودةٌ في كلٍّ من صنعاء، والمحويت، والمهرة، وتعز، والضّالع، ويافع، ولحج... وغيرها، وكلها تتميز عن الأخرى بالموسيقى المُصاحبة وسرعة الحركة وعلى اختلافها؛ إلا أنها كلها رقصات حربٍ وقتالٍ ضاربة في القِدَم.

أما رقصة (الزّربيح)، وهي رقصةٌ شعبيْة يؤديها أبناء مدينة (تريم) في محافظة حضرموت وليس لها طبول ولا طرب بالأكف، وتضبط إيقاعاتها بضرب الرّجلين على الأرض، وفيها يقف الرّاقصون في دائرةٍ كبيرة، ثم يقومون وهم وقوف بحركاتٍ تشبه حركات التّهيؤ والاستراحة للجند، ويلتقي أفراد من محيط الدّائرة في الوسط فيقفزون على إيقاع الغناء الجماعي عدة قفزات، ثم يعودون إلى مواقعهم في الدّائرة[14]، والرّقصات الشّعبيْة اليمنيْة كثيرةٌ وغزيرة ويطول المُقام في شرحها وإيراد نبذةٍ عنها، لنصل إلى أن فنوننا الشّعبيْة في اليمن غنيةٌ بهذا الفن (الرّقص الشّعبي) بتعدد المناطق وتعدد العادات المختلفة لكل منطقةٍ على حدة حيث لا تخلو منطقةٌ من مناطقه من وجود أكثر من رقصة لأكثر من موسمٍ ومناسبة منها: موسم الزّراعة، وموسم الحصاد، وموسم الصّيد، والمناسبات الفرائحيْة... إلخ، حيث تتشارك معها أهازيج الغناء الفرائحي لهذه المناسبات العامة، ولكلٍّ منها طابعها وحلتها الخاصة التي تتفرّد بها عن الأخرى، وأن هذا التّفرُّد جاء من عدة نواحي منها الملبس الخاص الذي تزدان به كل منطقة، والعادات والتّقاليد المختلفة فيها، حتى التّبدل اللفظي للهجة الدّارجة بكل منطقة، والذي يخلق نوعاً من التّغيير والتّطوير، ويُضفي عليها خصوصيْة المكان والإنسان الذي يعيش في تلك البيئة[15].

ويدعم هذا القول الخبير الروسي حمزة يوزيف - الذي عمل خبيراً لفن الرّقص الشّعبي بوزارة الثّقافة والإعلام اليمنيْة في سبعينيات وثمانينيات القرن الماضي - «إلى أن هناك بلدان أخرى (يمصون أصابعهم) لإيجاد أيِّ حركةٍ شعبيّةٍ راقصةٍ وبسيطة لكي يخلقوا منها رقصةً متكاملةً مستقلة، وفي اليمن كل شيء موجود وبكثرة ويمكن الحصول عليه وبكلِّ بساطة إن وجدت النّيّة المُخلصة، وأنا متأكدٌ بأنه إذا وجدت الفنون الشّعبيْة من يهتم بها كما يجب لأصبحت اليمن من الدّول الأولى في العالم فيما يخص الرّقص الأصيل»[16].

الرقص.. كشعائر دينية

فُـورِسَ الرَّقـص كشـعائر وطقـوس دينيّـة – منذ بدايـات الحيـاة – وأنـه ذو مكانـةٍ وظيفيّـة مـن أجـل زيـادة المحصول والخصـب والنّمـاء والتّناسـل أو خوفاً من الآفـات الزّراعيّة والمـوت والأمـراض، أو طلباً للمطر والخير، أو خوفـاً مـن العواصـف والفيضانـات والزلازل والبراكين، وتفـسيراً لمختلـف الظّواهـر الكونيّـة، في كل مراحـل الحياة البشـريّة منذ مراحل التّوحـش والبربريّة حتى عبـادة الأرباب[17].

فالحركـة بـدأت مـع بـدء حيـاة الإنسـان باختلاف أشكالهـا وأنماطهـا، وبتعـدد حضاراتهـا وثقافاتهـا ومعتقداتهـا التي سـادت تلـك الشُّـعوب التي كانـت تستخدم الرَّقص كأسـلوبٍ من أسـاليب التّقرُّب للآلهة في طقوسـهم التّعبديّـة والتي تحمـل مدلـولاتٍ ومعـانٍ فلسـفيّة لهـا بعـدٌ إيقاعـيٌّ حركي يغلـب عليـه في كثير مـن الأحيـان الخيـالُ والسّـحرُ والشّـعوذة التي حملت معتقداتهـم الدّينيّـة والتي عملـت علـى إرضـاء الآلهة وإبعـاد الأرواح الشّـريرة[18].

وكواقـع حال.. فقـد كان اليمنيّـون القُدمـاء وثنيين يُدينـون للأربـاب كالإلـه (عَـثّتر) إلـه البحـر، والإله (حَـوْل) إلـه المطـر، والإله (عَـشْتَر) إلـه الزّراعـة. ولما كان القدمـاء يهتمون بالرَّقص ويعدونه تعبيراً لنشـاطهم العقائـدي.. ففـي العـودة إلى ماضـي اليمـن ودراسـة حضارته، نجد أن كثيراً من الرَّقصات الشّـعبيّة العقائديّة علـى اتصالٍ متينٍ بالعمل؛ إذ كانـوا يعتقدون – كغيرهم – أنهم حين يرقصون فإنهم يسـاهمون في زيـادة المحصول، وأن النّبات ينمو بقدر قفزاتهم، وأن سـنابله وثـماره تكبر بقدر فرحهم وجـودة الرَّقص وشـدّته[19].

وهنـاك بعـضٌ مـن هـذه الرَّقصـات الأولى لا زالت تعيش وتُـمارس حتى اليوم بـشكلٍ مُتطـوِّرٍ مثل رقصة (نعشـة البقّارة) وهي من رقصات الباديّة في حضـرموت يقـوم بهـا الفلاحـون مُقلِّدين الأبقـار والـثّيران بحركات الـرُّؤوس والأطـراف أثناء الحـرث وغيرها[20].

وقد فقـدت هذه الرَّقصـات الملامح الدِّينيّـة على مرّ الزّمـن، وهيمنـت عليها روح الفـرح والتّسـليّة، والنّاس علـى اختـلاف جنسـياتهم، لديهـم تقاليـد موروثـة في الرَّقـص والغنـاء، تنتقـل عبر الأجيـال.. وتظـل تلـك الرَّقصـات تُـمارس فقـط للتّسـليّة أو بحكم العـادة في مناسـباتٍ معينـة، ومع مـا يدخلهـا من تطـورٍ وتطوير تبتعـد وتختفـي حقائقهـا الرُّوحيّة[21].

ففي فترات ما بعـد الإسلام خضعت بعض الرَّقصات الشّعبيّة للمعتقدات والخُرافات التي تـمسّك بها النّاس ظنّـاً منهم أنها جـزء من المعتقـدات الدّينيّـة، وما هي إلا شـعوذات حطمت فيهـم كل أمل للحياة السّـعيدة، ومن تلـك الرَّقصات رقصتـا (الـزّار)، و(المـرْقَـف)، أي الجذبة، ففي رقصـة (الـزّار) يستحضـرون الجن والشّـياطين وتُبذل الأمـوال ويلعبهـا الرِّجال والنّسـاء علـى انفراد، وتـدوخ المـرأة الرّاقصة أو الرجـل الرّاقص بـل قد يُصاب بالغيبوبـة الكاملـة فيعالج من ذلـك لأيـام.. أما رقصة (المـرْقَف) فتؤدى غالبـاً أثنـاء زيـارات قبـور الأوليـاء الصّالحين[22].

ومن ذلك التّغيير أيضاً رقصة (شَـوّبان) المشـهورة في حضـرموت؛ فقد ارتبطت في أول أمرها ببعض الطُّقوس الدّينيّة القديمة، حتى أن اسـمها مشـتقٌّ من اسـم الآلهة (سين) الذي عبـده اليمنيّون قبـل الإسلام، وعندما جاء الإسلام وألغى الوثنيّة، وصـار النّاس يعبدون الله الواحد الأحـد، وأخذت رقصاتهـم الوثنيّة القديمـة تتخذ شكلاً آخراً مُنسـجماً مع روح الدّين الجديد، فبدلاً من ممارسـة الرَّقصات أمام تـماثال الآلهة صارت بعد الإسلام تُمارس في المسـاجد أو عند أضـرحة الأوليـاء، بأسـلوبٍ يختلف عن ممارسـتها قبل الإسلام، فرقصة (شَـوّبان) المُشـار إليها، هي رقصـةٌ مُفضّلة لدى الصّياديـن يرقصونها عند عودتهم مـن البحر أو قبـل دخولهم إليه، ولها طقوسـها الخاصة، كأن يذبح رُبّان السّـفينة خروفـاً ويـدعو رفاقه في العمـل إلى تناول وجبة الغـداء معه، وبعـد ذلك يذهبون إلى أحد المسـاجد عصـراً ويقرأون المولد النّبوي، وفي أثناء قراءتهـم للمولد يهزجـون ببعـض التّواشـيح والأزجال

الشَّعبيَّة، ثم يرقصون هذه الرَّقصة أو غيرها بنوعٍ من الخشوع والابتهال إلى الله بأن يسهل لهم مهمة الصيد أو يقيهم من مخاطر البحر وأهوال السَّفر فيه، أو يشكرونه على نجاتهم وعودتهم إلى أهلهم سالمين[23].

الرَّقص.. طلباً للرزق والعون من الله:

منذ قديم الزَّمن عرف الإنسان اليمني بجديته في العمل ومرحه عند الفرحة والسرور، فالصَّياد كان جاداً في اصطياده، فإذا انتصر غنَّى ورقص، وإذا لم يكن من حظه الانتصار رقص ليتقرَّب إلى آلهته حتى ينتصر، ولعل رقصاتهم المشهورة هي رقصة (الكاسر) وهم يمخرون عباب البحر لاصطياد الأسماك، ورقصة (الدَّريوكا) في مناسباتهم الخاصة على ساحل البحر ورقصة (الزُّفة)، كما كانوا يفعلون في منطقة بئرعلي بمحافظة شبوة، وعندما يؤوبون من رحلات صيدهم بلا مردودٍ طيِّب فهم لا ييأسون، ولكنهم يستمرون في مرحهم الشَّكلي ويترنمون ويرقصون رقصات التَّقرُّب إلى آلهة البحر (شوبان)... كما أن صائدي الحيوانات يرقصون رقصات القنيص، ومنها رقصة (قنص الوعل)، أو كما سمُّوها رقصة (بني مُغْراه)[24].

ومن أهم دلالات الرَّقص الشَّعبي أنه مرتبطٌ بقضايا الكادحين من النَّاس والعاملين على الدَّوام، وعلى الرغم من أن أهدافه إظهار البطولات والأعمال التي يُظهرها أو يقوم بها الإنسان، إلا أنها تظهر بشكلٍ أساسي بطولات وأعمال الكادحين من النَّاس والعاملين في الزِّراعة والحرف المختلفة وأولئك الشَّباب الذين يتمتعون بحيويةٍ ونشاط، ذلك كي يدفعهم للعمل المتواصل[25].

بل وعندما تشاهد المهرجانات الشَّعبيَّة اليمنيَّة في المناسبات ترى أن الشَّعب كله يندفع إلى الرَّقص المتنوع جداً، وكل مجموعةٍ من الرَّاقصين تمثِّل منطقتها بكل اندفاعٍ ومحبةٍ واشتياق.. ويمكن القول أن الشَّعب اليمني راقصٌ من الدَّرجة الأولى بالفطرة، وكل منطقةٍ لها رقصاتها وأغانيها المختلفة عن الأخرى[26].

ولهذا نجد الإنسان يعشق الغناء والرَّقص؛ فالفلاح يرقص لتثبيت حقوله، والصياد يرقص من أجل الصيد الوفير، والعامل يرقص من أجل زيادة النشاط والإنجاز، والمرأة ترقص من أجل استمرار ديمومة الحياة والحُبّ والجمال، وهكذا حتى صحَّ فيها مُصطلح (فنون الرُّوح الجماعيَّة) الذي أطلقه شاعر اليمن الكبير عبدالله البردُّوني.

الرَّقص.. الفن الخالد:

كان الشَّوق يأخذني دائماً إلى حلقات البَرَعْ ورقصات المزمار في مواسم الأفراح أو في الأعياد، أو في المواسم الزِّراعيَّة فأنا إبنٌ لهذا البلد بل ولمناطقه الرِّيفيَّة الجميلة؛ فتسحرني جماليَّات تعبيراتها، وتناسق حركاتها، وخفة ورشاقة مُؤديها، فأحتار كثيراً عند كل ذلك، فأحاول التَّقليد، وأتعلم الحركة الأولى لأواجه الأخرى.. وهكذا دواليك!!

فالنفس تعشق الرَّقص لأنها تعشق الحياة؛ ولهذا انطبق علينا المثل اليمني الشَّهير: (يا مسهل البَرَعْ على المتفرجين)؛ ومعناه ما أسهل الرَّقص لمن يتفرَّج فقط!! ولكن من يرقص يجد صعوبةً عند أدائها، فيحتاج للتَّدريب والمُمارسة يوماً بعد الآخر، ومُناسبةً تتلوها مناسبات، وإن كان المقصود العملي بهذا المثل هو الزَّجر لمن حاول الاستخفاف بالأمور.

وحقيقةً فعندما نجد الراقص وهو يلوح بجنبيته في الهواء وكأنه طائر الفينيق مُحلقاً في السَّماء، يعزف ويؤدي مقطوعاتٍ بهلوانيَّةٍ رائعةٍ وساحرة، ليشعر المرء حينها بأن هناك سحرُا يسري بداخله، ويحسُّ بقلبه وبجوفه يتراقصان فرحاً وطرباً وانتعاشاً.. وهنا يكمن سرُّ الحياة، وسرُّ الوجود والحياة فنٌّ أجاد الله صنعته، ولعل كُتب كل الفلاسفة والحكماء بل وحتى الأطباء في عصرنا الحالي يدعون إلى الرَّقص، وإلى الطَّرب الأصيل، ولهذا دخل الرَّقص كمعالجٍ روحاني لكل عُقد الحياة حتى أصبح الرَّقص اليوم حاضراً في أكبر

المسارح وأعرقها، وأرقى القاعات وأعظمها، بل وفي جميع المهرجانات الكرنفالية والشبابية والوطنية.

لنصل إلى قناعة تامة بأن الرقص الشعبي هو نتاج فلسفات روحية تحلى بها الإنسان، وتجمّل بها طوال حياته، وعكسها كموروث شعبي متوارث جيلاً بعد جيل، يحمل في طياته تاريخاً عميقاً من النبض الفكري والحضاري الذي مرّ به، وانعكس إيجاباً على مستوى التقدم الحضاري والتاريخي والإنساني.

الهوامش و المصادر:

1. عبدالله صالح حداد - سبتمبر 1982م – من الرقص الطقوسي- مجلة الحكمة اليمانية – العدد (100)- ص52.
2. عبدالله صالح حداد - سبتمبر 1982م – من الرقص الطقوسي- مجلة الحكمة اليمانية – العدد (100)- ص51
3. حسين سالم باصديق – في التراث الشعبي اليمني – ص 259 – الطبعة الأولى 1414هـ/ 1993م - مركز الدراسات والبحوث اليمني – صنعاء – اليمن
4. د. علوي عبدالله طاهر – الفولكلور اليمني - الموسوعة اليمنية – المجلد الثالث - ص2300 – الطبعة الثانية 1423هـ/ 2003م – مؤسسة العفيف الثقافية - صنعاء – اليمن.
5. حسين سالم باصديق – في التراث الشعبي اليمني – ص 259 – مصدر سابق.
6. مطهر علي الإرياني – الرقص الشعبي – الموسوعة اليمنية - المجلد الأول – ص1401 - 1402 – مصدر سابق
7. د. علوي عبدالله طاهر – مدخل لدراسة التراث الشعبي اليمني – الجزء الثاني – ص131 – الطبعة الأولى 2013م - مؤسسة السعيد للعلوم والثقافة- تعز- اليمن.
8. حسين سالم باصديق – في التراث الشعبي اليمني – ص 263 - 267 – مصدر سابق (بتصرُّف وإضافة)
9. د. علوي عبدالله طاهر – مدخل لدراسة التراث الشعبي اليمني – الجزء الثاني - ص131 – مصدر سابق.
10. علي المحمدي، وياسمين الشلال- الرقصات الشعبية اليمنية– ص108 – 109 – الطبعة الأولى 1435هـ/ 2015م - وزارة الثقافة – صنعاء - اليمن.
11. خالد محمد القاسمي – الأواصر الموسيقية بين الخليج واليمن – ص 23 – 24 – الطبعة الأولى 1987م – منشورات عويدات – بيروت- باريس
12. خالد محمد القاسمي – الأواصر الموسيقية بين الخليج واليمن – ص 22 - مصدر سابق
13. د. علوي عبدالله طاهر – مدخل لدراسة التراث الشعبي اليمني – الجزء الثاني – ص139 – 140 – مصدر سابق.
14. د. علوي عبدالله طاهر – مدخل لدراسة التراث الشعبي اليمني – الجزء الثاني – ص140 – مصدر سابق.
15. علي المحمدي، وياسمين الشلال- الرقصات الشعبية اليمنية– ص17 – 18 – مصدر سابق
16. حمزة بوزيف – انطباعات عن الفنون الشعبية اليمنية - مجلة الإكليل- العدد (55)- ص148.
17. عبدالله صالح حداد - سبتمبر 1982م – من الرقص الطقوسي- مجلة الحكمة اليمانية – العدد (100)- ص51.
18. علي المحمدي، وياسمين الشلال- الرقصات الشعبية اليمنية– ص13 – مصدر سابق.
19. عبدالله صالح حداد - سبتمبر 1982م – من الرقص الطقوسي- مجلة الحكمة اليمانية – العدد (100)- ص52
20. جعفر محمد السقاف – لمحات عن الأغاني والرقصات في حضرموت – ص 24 – إصدارات وزارة الثقافة - عدن – اليمن.
21. عبدالله صالح حداد - سبتمبر 1982م – من الرقص الطقوسي- مجلة الحكمة اليمانية – العدد (100)- ص51
22. حسين سالم باصديق – في التراث الشعبي اليمني – ص 265 – 266 – مصدر سابق.
23. د. علوي عبدالله طاهر – مدخل لدراسة التراث الشعبي اليمني – الجزء الثاني – ص129 – 131 – مصدر سابق.
24. حسين سالم باصديق – في التراث الشعبي اليمني – ص 259 – مصدر سابق.
25. حسين سالم باصديق – في التراث الشعبي اليمني – ص 266 – مصدر سابق.
26. حمزة بوزيف – انطباعات عن الفنون الشعبية اليمنية - مجلة الإكليل- العدد (55)- ص145

الصور :

- الصور من الكاتب
- لوحات للفنان التشكيلي عبدالغني علي